

## LIRE ET LIER : DE L'ÉCRAN AU LIVRE

JOËLLE GLEIZE

Aix-Marseille Université  
joelle.gleize@wanadoo.fr

**Abstract:** Digital culture is often described as carrying daunting and unseen effects. However, as continuities do exist between culture of printed books and digital culture, some of those daunting effects have already been encountered in the history of print: fear of the impossible distinction between texts in literature, of the disappearance of the author, of the omnipotence of the reader. To put them in perspective is a way to moderate them.

**Keywords:** digital culture, history of print, author, reader

La fin du livre serait-elle arrivée? Le titre du livre de François Bon, *Après le livre*, semble déjà se tourner vers l'avenir<sup>1</sup>. Nos réflexions, qui s'inscrivent dans les marges de cet ouvrage remarquable, porteront sur le présent dans son lien avec le passé, ce que fait aussi F. Bon.. On sait que l'instabilité des temps, en particulier dans le domaine culturel, est source de tensions multiples et de craintes. Pour réfléchir sur les relations du livre au numérique, nous voulons éviter les discours alarmistes sur la mort du livre tout autant que les prédictions fascinées. Beaucoup se tiennent dans cet entre-deux, tels les historiens du livre : Roger Chartier, l'historien des pratiques culturelles et de la lecture, explique la « rupture radicale » de l'arrivée du numérique par la synchronie de deux mutations : mutation technologique avec le texte électronique, et mutation morphologique avec les écrans sur lesquels celui-ci s'affiche. Que l'on parle de révolution, de rupture ou de « grande conversion numérique »<sup>2</sup>, une mutation majeure est en cours et nous sommes dans une

<sup>1</sup> F. Bon : *Après le livre*. Seuil et Publie.net pour la version électronique, 2011.

<sup>2</sup> R. Chartier : *Le Livre en révolutions. Entretiens avec Jean Lebrun*, Paris : Textuel, 1997 ; M. Doueïhi : *La grande conversion numérique*, Paris : Seuil, 2007 ; rééd. suivie de *Réveries d'un promeneur numérique*, Seuil, 2008 et Points, 2011.

phase de transition ; une mutation et une transition qu'il vaut mieux tenter de comprendre.

Pour cela, il importe de ne pas perdre de vue l'historicité du phénomène—les «révolutions» précédentes des supports de l'écrit sont instructives—et de prendre la juste mesure de sa nouveauté—les continuités sont manifestes. De fait cette révolution peut apparaître sur certains plans comme l'aboutissement d'évolutions. Pour éviter toute simplification qui opposerait radicalement culture numérique et culture de l'imprimé, nous soulignerons les analogies et les continuités qui devraient nous faciliter le passage de l'une à l'autre, puisque les deux cultures sont destinées à cohabiter, et sans doute assez longtemps<sup>3</sup>.

Après quelques remarques sur les formes éditoriales et le sens, puis sur la notion d'œuvre et d'auteur, nous observerons les pratiques d'écriture et de lecture de l'imprimé qui, rétrospectivement, peuvent être vues comme préfigurant certaines pratiques du numérique. Pour cela, nous prendrons appui sur les analyses des mutations et des risques que fait subir le support numérique à la lecture et à l'écriture.

### D'un support à l'autre : formes éditoriales et sens

Pour rappeler les mutations induites par l'arrivée du codex, qui remplace le rouleau ou *volumen*, citons à nouveau Roger Chartier :

L'invention de la page, les repérages assurés par le foliotage et l'indexation, la nouvelle relation établie entre l'œuvre et l'objet qui est le support de sa transmission rendirent possible un rapport inédit entre le lecteur et ses livres. [...]

En lisant sur écran, le lecteur contemporain retrouve quelque chose de la posture du lecteur de l'Antiquité, mais—et la différence est grande—il lit un rouleau qui se déroule en général verticalement et qui se trouve doté de tous les repérages propres à la forme qui est celle du livre (codex) depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne : pagination, index, tables, etc. Le croisement des deux logiques qui ont réglé les usages des supports précédents de l'écrit (le *volumen* puis le *codex*) définit donc, en fait, un rapport au texte tout à fait original<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> R. Darnton : «Le livre numérique, (qui) viendra compléter la grande machine de Gutenberg, non s'y substituer.» *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui hier*, Paris : Gallimard, 2011 : 175.

<sup>4</sup> R. Chartier : «La mort du lecteur?», in J-Y. Mollier (ed.) : *Où va le livre?*, Paris : La Dispute, 2000 : respectivement p. 249 et 252.

On peut aussi rappeler, avec François Bon, que le numérique est déjà présent dans l'édition des livres papier, mais en amont : ce sont des fichiers numériques que les auteurs envoient aux éditeurs et que les éditeurs envoient aux imprimeurs :

Paradoxalement peut-être, l'objet qui témoigne le plus en avant de cette mutation radicale, c'est le livre imprimé : assemblage de fichiers xml pour le contenu, de masques css pour l'apparence, de métadonnées pour sa distribution, il est déjà en lui-même une sorte de site web, dont la carapace numérique permet aussi bien d'être imprimé qu'archivé, révisé, porté sur des supports électroniques<sup>5</sup>.

Tel est l'apport essentiel des recherches en bibliographie matérielle de D.F. McKenzie prolongées par les travaux de R. Chartier en histoire de la lecture : «... un «même» texte n'est plus le même lorsque change le support de son inscription, et également, les manières de le lire et le sens que lui attribuent ses nouveaux lecteurs<sup>6</sup>.» Dans *La bibliographie et la sociologie des textes*, D. F. McKenzie démontrait que la mise en livre est le support d'une interprétation, celle de l'éditeur, en relation (ou non) avec l'auteur ou avec le public visé, et qu'elle intervient dans la lecture, même s'il est parfois difficile de préciser en quoi. Ses analyses des changements matériels dans l'édition de 1710 du théâtre de Congreve, qui séparait et attribuait les répliques, démontrent qu'elles ont été déterminantes pour le changement de statut de cette œuvre en lui conférant une nouvelle légitimité. En liant description bibliographique et interprétation critique, McKenzie fait apparaître le sens des formes matérielles, dans la perspective d'une histoire conjointe du livre et de la lecture.

Chaque lecture est unique et liée aux conditions de son effectuation, chacune peut être au moins partiellement déduite des formes physiques données au texte, et ce sont les différences entre ces diverses lectures qui constituent une histoire pertinente<sup>7</sup>.

Prenons un autre exemple, celui du roman au début du XIX<sup>e</sup> siècle, à un moment où les genres nobles étaient la poésie et le théâtre et le roman un genre

<sup>5</sup> F. Bon : *Après le livre*, *op.cit.* : 10.

<sup>6</sup> R. Chartier : «Qu'est-ce qu'un livre? Grandeurs et misères de la numérisation?» in *La mondialisation de la recherche*, Paris, Collège de France («Conférences»), 2011, [En ligne], mis en ligne le 05 août 2011, URL : <http://conferences-cdf.revues.org/293>

<sup>7</sup> D. F. McKenzie : *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris : Ed. du Cercle de la librairie, 1991 : 39.

mineur destiné à un public surtout féminin. En marge des Belles Lettres, le roman n'en connaissait pas moins un succès certain depuis la reprise de l'édition à la fin des guerres impériales. Succès, mais dénigrement critique et circuit de publication et de diffusion spécifique : les petits livres in 12 loués au volume dans les cabinets de lecture répondaient à une demande en forte croissance. Sous la Restauration cependant, le roman connaît une certaine reconnaissance critique grâce à la traduction des romans historiques de Walter Scott : son rapport au savoir, à l'histoire de mœurs, lui confère un sérieux manifeste. Mais ce début de reconnaissance est ensuite notablement freiné par la querelle autour du feuilleton-roman. A partir de 1836, la publication de romans dans les quotidiens politiques a suscité une polémique autour de ce que Sainte-Beuve nomme la « littérature industrielle » et de la vénalité possible du feuilletoniste et cela a ralenti, sans lui faire longtemps obstacle, son irrésistible ascension. Et quand le premier auteur a été publié en feuilleton, Balzac voudra, avec son éditeur, imposer ses *Ceuvres complètes* et leur conférer toute la noblesse éditoriale possible, il les publiera sous le format noble in octavo et en supprimant dans la mise en page tout ce qui rappelle le découpage des feuilletons.

Si on considère ces effets du support éditorial sur les attentes du lecteur, on peut juger qu'un changement radical de support comme le passage du livre imprimé à la tablette numérique aura des effets plus grands encore. Mais on peut aussi souligner que les transformations des supports imprimés ont eu des effets notoires sur la lecture des textes littéraires et donc que ceux-ci n'avaient pas toujours la stabilité qu'on a parfois tendance à associer à l'impression papier.

Le texte lui-même est-il stable ? Louis Hay, dans un article fondateur pour les recherches en génétique textuelle intitulé « Le texte n'existe pas »<sup>8</sup>, signifiait ainsi, en 1985, l'arbitraire du texte achevé quand on le rapporte à ses avant textes. Sans recourir aux rédactions antérieures à la publication, un texte peut varier d'une édition à une autre de façon sensible. Ainsi en est-il de tous les textes inachevés dont l'édition implique des choix : les éditeurs scientifiques se substituent à l'auteur en déterminant un ordre, ou en choisissant une version entre plusieurs possibles.

Ainsi, on ne lit pas *Lamiel* de la même manière selon les éditions. Ce roman inachevé de Stendhal est fait de trois récits commencés et interrompus, pour trois romans possibles. Si on considère que, par différence avec

<sup>8</sup> L. Hay : « Le texte n'existe pas », *Poétique* 62, 1985 : 147–158.

son brouillon, le texte se doit d'être achevé, il n'y a de fait aucun « texte » de *Lamiel*. Dès lors, *Lamiel* change selon son éditeur et selon sa conception du texte, de l'inachevé, de l'œuvre de Stendhal et de l'édition. Ainsi les dernières éditions de *Lamiel*, plus respectueuses de l'inachèvement, permettent de multiplier les possibles à partir de cette matrice qu'est le dossier manuscrit publié : au lecteur de jouer. Et parmi ces romans fantômes que sont les *Lamiel* possibles, chaque lecture, comme chaque édition, construit ainsi un *Lamiel* singulier, à la fois semblable et différent.

Le texte imprimé n'a pas la stabilité qu'on lui prête pour l'opposer au texte numérique. Rassurante, la matérialité du livre fait illusion ; l'imprimé fixe un état du texte qui pouvait être mouvant, donnant l'illusion d'un texte définitif. On sait que pour conformer à ce qu'on attendait d'une œuvre littéraire le manuscrit de *Bouvard et Pécuchet* laissé inachevé par Flaubert, sa nièce a cru bon d'inscrire le mot « fin » à la fin de la première partie, ce qui a empêché longtemps de comprendre les intentions de l'auteur. La stabilité du texte sur le support imprimé est en partie illusoire et les mutations de ce support anticipent un changement de support plus radical.

Changement de support, changement de culture ? Pour toile de fond à des réflexions plus circonscrites, relisons la synthèse que fait Roger Chartier des changements du rapport à la culture :

La représentation électronique de l'écrit modifie radicalement la notion de contexte et, du coup, le processus même de la construction du sens. Elle substitue à la contiguïté physique qui rapproche les différents textes copiés ou imprimés dans un même livre ou un même périodique, leur distribution mobile dans les architectures logiques qui commandent les bases de données et les collections numérisées. [...]

Par ailleurs, elle redéfinit la matérialité des œuvres parce qu'elle dénoue le lien immédiatement visible qui unit le texte et l'objet qui le contient et qu'elle donne au lecteur, et non plus à l'auteur ou à l'éditeur, la maîtrise sur la composition, le découpage et l'apparence même des unités textuelles qu'il veut lire. C'est ainsi tout le système de perception et de maniement des textes qui se trouve bouleversé<sup>9</sup>.

D'une culture à l'autre, c'est le rapport aux catégories de l'imprimé et à la notion d'œuvre qui se trouve concerné.

<sup>9</sup> R. Chartier : « La mort du lecteur ? », *op.cit.* : 252

### Ébranlement des lignes de partage du littéraire

Le passage des formats multiples de l'imprimé à un seul et même support numérique, l'écran, bouleverserait, lit-on souvent, le partage des textes ou l'ordre des discours, dans la mesure où celui-ci s'est construit à partir de la matérialité des diverses formes de l'imprimé : la lettre, le journal, la revue, le livre, l'archive, etc.

Un *continuum* est ainsi créé qui ne différencie plus les différents genres ou répertoires textuels, devenus semblables dans leur apparence et équivalents dans leur autorité. De là, l'inquiétude de notre temps confronté à l'effacement des critères anciens qui permettaient de distinguer, classer et hiérarchiser les discours.<sup>10</sup>

Le risque d'indistinction des discours et des genres oblige à réapprendre à faire ce partage ; mais cette crainte de l'indistinction entre littérature et non littérature n'est-elle pas récurrente ? L'indistinction des genres est d'ailleurs un phénomène patent dans la littérature imprimée du XX<sup>e</sup> siècle et a généré de nouveaux critères de distinction.

Sans remonter à l'apparition du livre imprimé à la Renaissance qui concernait aussi bien des encyclopédies, que des textes religieux ou des manuels, on peut se souvenir du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Très tôt, l'indifférenciation qu'entraîne la production expansive de livres a provoqué des craintes dont témoigne, en 1829, l'Introduction de la *Physiologie du mariage* de Balzac : le porte parole de l'auteur anonyme, raconte être visité dans ses rêves par un diable qui lui montre

dans le lointain un océan où tous les livres du siècle se remuaient comme par des mouvements de vagues. Les in-18 ricochaient ; les in-8° qu'on jetait rendaient un son grave, allaient au fond et ne remontaient que bien péniblement, empêchés par les in-12 et les in-32 qui foisonnaient et se résolvaient en mousse légère. [...] Allaient et venaient dans leurs canots quelques hommes occupés à pêcher les livres et à les apporter au rivage devant un grand homme dédaigneux, vêtu de noir, sec et froid : c'étaient les libraires et le public<sup>11</sup>.

L'ensevelissement du livre singulier et exigeant dans un océan de livres faciles et consommables est un fantasme récurrent et les difficultés de choix et

<sup>10</sup> « Lectures et lecteurs à l'âge de la textualité électronique » : 2001, sur le site de la Bibliothèque publique d'information, Centre Pompidou ; en juin 2013, mis en ligne partiellement sur : <http://cercamon.wikia.com>.

<sup>11</sup> H. de Balzac : Introduction de la *Physiologie du mariage*, *La Comédie humaine*, Paris : Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, t. XI : 906.

de repérage liées à l'abondance alimentent des craintes durant tout le siècle. Crainte de confusion entre l'écriture de reportage et les Belles Lettres avec le succès du feuilleton-roman, dont il a déjà été question<sup>12</sup>. Crainte voisine, en 1953, quand le lancement de la collection du *Livre de poche* provoque des débats dans les milieux intellectuels sur la perte d'aura du livre<sup>13</sup>. On parle, alors déjà, de révolution dans la culture ; mais l'effet aura été surtout de participer à la démocratisation de la culture qui a marqué les générations des années 60.

«Le risque de se perdre dans des archipels textuels sans phare ni havre», selon la formule de R. Chartier est un autre des effets redoutés de la culture numérique. Mais il s'agit là encore d'un risque déjà affronté dans l'histoire du livre.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'essor lent mais irrésistible du roman, jusque là absent des traités de rhétorique, genre sans règles ni dignité, littérature «facile» (Désiré Nisard), jette aussi le trouble dans les critères d'évaluation. Une des réponses apportées par les éditeurs est de créer des collections qui présélectionnent les titres et rassurent le public. Les critiques, eux créent des sous-genres romanesques à base thématique, roman noir, roman de mœurs, roman historique, etc.

Le caractère prescriptif et normatif du genre a été combattu par les écrivains tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles avec pour effet un brouillage croissant. Le jeu sur les frontières génériques est caractéristique de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, où «l'éclatement des genres» est devenu un lieu commun, caractéristique d'une littérature conçue comme une succession de ruptures depuis le romantisme et instituée avec le «modernisme» en une tradition du nouveau. Cela prend de multiples formes : jeu avec le titrage ou le sous-titrage (*Henri Matisse roman* d'Aragon), translation générique du roman au théâtre chez Duras (*India Song*, «texte théâtre film») jeux de mélange ou d'ambiguïté entre fiction et non fiction de la fin du siècle : *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, les autofictions engendrées par *Fils* de Doubrovsky, les biographies imaginaires (*Vies minuscules* de Pierre Michon) ou le roman-témoignage (Yannick Haenel, *Jan Karski*). Le brouillage des genres, pratique d'écriture ancienne et continue, engendre ainsi une difficulté de classement

<sup>12</sup> Le «rez-de-chaussée» de la première page des quotidiens accueillait le feuilleton, une chronique critique culturelle qui pouvait être théâtrale, artistique, et qui laissera la place au feuilleton-roman après l'initiative du patron de *La Presse*, Emile de Girardin, qui publie ainsi *La Vieille Fille* de Balzac en 1836.

<sup>13</sup> Voir le numéro 20 des *Temps modernes* de 1965.

et d'identification du pacte de lecture. Le guidage principal se fait par la collection, la couverture et le paratexte du livre, et la mise en page, même ce ne sont pas toujours des guides suffisants. Car l'incertitude ne tient pas seulement au support, mais à l'écriture elle-même. Les repères sont donc fragiles mais s'effacent de fait dans la lecture sur écran, dans la recherche sur l'Internet. Dans le livre numérique cependant, sont reconduits les repérages éditoriaux pratiqués dans l'édition papier : ainsi Publie.net possède des collections génériques, et les livres ont une couverture avec indications paratextuelles et une mise en page conforme aux attentes génériques.

### L'œuvre et l'auteur remis en question

Les craintes générées par l'édition numérique et le Web se sont concentrées, à l'occasion de débats et conflits à l'échelle internationale, sur la question des droits d'auteur<sup>14</sup>. Un numéro récent du *Le Débat*<sup>15</sup> fait le point sur la question en rendant compte des avancées vers une protection juridique plus grande du droit moral et financier de l'auteur ou de ses ayant droit. Nous laisserons de côté l'importante question des droits financiers de l'auteur, en attente d'une solution juridique, pour nous centrer sur la question de l'autorité morale de l'auteur. Celle-ci serait remise en question par l'absence de la médiation de l'éditeur que permet l'édition numérique, une écriture privée pouvant désormais devenir publique directement : «La médiation de l'éditeur constituait l'auteur : sans éditeur, plus d'auteur<sup>16</sup>».

On peut l'entendre dans deux sens différents : sans « editor », les textes ne seraient plus « établis », sans éditeur-publisher, les textes ne seraient plus triés, évalués, validés par un label éditorial et sa valeur symbolique. L'écriture des blogs est-elle sans légitimité parce que sans éditeur ? Sans doute est-elle plus souvent perçue comme une écriture en chantier et non arrêtée, mouvante. Cependant, que l'auteur perde son autorité du fait de l'absence d'éditeur scientifique ou d'éditeur, le phénomène précède le livre numérique et l'internet. Ainsi quand André Schiffrin dénonçait les méfaits de « l'édition sans éditeurs » sur l'évolution de l'édition américaine, ce qu'il dénonçait, c'était la perte de responsabilité des éditeurs auxquels les groupes industriels dans

<sup>14</sup> Voir le procès fait à Google par des éditeurs pour avoir numérisé, sans autorisation des éditeurs ni auteurs, un nombre de livres important.

<sup>15</sup> *Le Débat*, N° 170, Paris : Gallimard, mai-août 2012.

<sup>16</sup> A. Compagnon, in J-Y. Mollier (ed.) : *Où va le livre ?*, *op.cit.* : 242.

lesquels ils sont pris imposent des logiques commerciales et non éditoriales<sup>17</sup>. Et en ce cas le manque de responsabilité éditoriale concerne le livre imprimé.

L'absence d'éditeur scientifique peut remettre en cause la parole de l'auteur, la validité de son texte ; « l'hypertexte abolit la philologie et l'édition critique » dit Antoine Compagnon<sup>18</sup>, posant la question de la « fiabilité » des textes édités sur l'internet par Google, non édités au sens d' « établis », puisque les textes établis dans les éditions critiques sont protégés par le copyright des éditeurs. Gallica, le site de la Bibliothèque nationale de France a numérisé seulement les œuvres du domaine public, et propose pour les *Fleurs du Mal*, les éditions de 1857 et 1861 (et non celle de 1868, posthume, avec de nombreux inédits), et pour Balzac, l'édition Furne de la *Comédie humaine*, et non le « Furne corrigé » à la main par Balzac et protégé juridiquement.

En revanche, et cela va dans le sens du renforcement de l'autorité de l'auteur, le support numérique offre la possibilité d'un accès à l'atelier d'écriture de l'auteur par la confrontation des éditions successives modifiées et augmentées par Balzac quand elles ont été transcrites sur support numérique. Les Editions de l'originale de Toronto accompagnent ainsi d'une version numérisée les éditions originales des romans de la *Comédie humaine*, depuis *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*, de 1829, ce qui permet les recherches sur sa réécriture pour *Les Chouans*<sup>19</sup>. De même la numérisation permet de comparer la rédaction définitive et les avant textes de *Madame Bovary* puisqu'une transcription des manuscrits est disponible sur Internet, *l'Atelier de Bovary* sur le site de l'université de Rouen. Cette possibilité, certes encore restreinte, ne va pas dans le sens de l'effacement de l'autorité de l'auteur ou de la fragilisation de l'édition critique<sup>20</sup>.

En revanche, la question de la perception de l'œuvre et donc de l'auteur sur le réseau reste posée. Roger Chartier la formule de la manière la plus claire :

L'image de la navigation sur le réseau, devenue si familière, indique avec acuité les caractéristiques de cette nouvelle manière de lire, segmentée, fragmentée, discontinue, qui défie profondément la perception des livres comme œuvres,

<sup>17</sup> A. Schiffrin : *L'édition sans éditeurs*, Paris : La Fabrique, 1999.

<sup>18</sup> *Ibid.* : 243.

<sup>19</sup> Ont déjà été numérisés et édités sur papier par le même éditeur, Les Editions de l'Originale, à Toronto, *La Peau de chagrin*, *Romans et contes philosophiques*, *Scènes de la vie privée*, *Cent contes drolatiques*.

<sup>20</sup> À moins qu'on ne considère le travail sur manuscrit comme déstabilisant le texte définitif en relativisant son caractère intangible et son autorité.

des textes comme des créations singulières et originales, toujours identiques à elles-mêmes et, pour cette raison même, propriété de leur auteur.<sup>21</sup>

Il n'est pas très difficile de montrer que ce phénomène existe déjà, bien avant l'apparition du numérique, dans des formes radicales d'écriture littéraire. L'effacement de l'auteur n'est donc pas un effet de la seule numérisation.

Il est vrai que la notion d'auteur est une « construction sociale et culturelle liée inextricablement à l'histoire de l'édition »<sup>22</sup> donc à la culture de l'imprimé et non à la culture numérique où le savoir est « conçu comme accès de tous au savoir de tous »<sup>23</sup>. Or dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'autorité de l'auteur est sapée par les entreprises de littérature collective<sup>24</sup> ou par les entreprises commerciales de littérature de la seconde moitié du siècle. Hachette traitait certains auteurs comme des « fournisseurs de contenus », et c'est Balzac qui, avant que ne soit institué le droit d'auteur comme propriété intellectuelle, décrit le mieux le mépris des éditeurs pour l'auteur, Lucien de Rubempré, qu'ils dépossèdent en s'appropriant son roman *L'Archer de Charles IX*<sup>25</sup>. L'auteur ne serait-il qu'une « formation historique éphémère de quelques siècles »<sup>26</sup> ?

On sait d'autre part, que depuis longtemps déjà, l'auteur comme source de l'énonciation peut désirer s'effacer. Que l'on songe à la remise en question de la puissance et présence de l'auteur par un Mallarmé, ou aux analyses d'un Blanchot ou à la période dite textualiste. La disparition de l'auteur derrière une entité collective se manifeste aussi dans certaines entreprises surréalistes ou dans le travail de revues comme *Change* ou *Tel Quel* des années 60-70. La dilution de la fonction auctoriale se traduit aussi par le pseudonymat ou l'hétéronymat : on pense à Fernando Pessoa ou plus près de nous, à Antoine Volodine, dont le pseudonyme n'est qu'un des noms d'auteurs du collectif qu'il crée et qu'il dote d'une œuvre<sup>27</sup>. L'effacement de l'auteur a été théorisé

<sup>21</sup> R. Chartier : « Qu'est-ce qu'un livre ? Grandeurs et misères de la numérisation », in : *La mondialisation de la recherche*, Paris : Collège de France (« Conférences »), 2011 ; en ligne, mis en ligne le 05 août 2011. paragr. 17 (<http://conferences-cdf.revues.org/293>).

<sup>22</sup> A. Compagnon, in J-Y. Mollier (ed.) : *Où va le livre ?*, *op.cit.* : 244.

<sup>23</sup> P. Lévy : *L'intelligence collective, pour une anthropologie du cyberspace*, Paris : La découverte, 1994.

<sup>24</sup> Balzac parlait de « littérature marchande » pour ses premiers romans écrits sous pseudonymes et en collaboration avec d'autres écrivains.

<sup>25</sup> Voir *Illusions perdues*, *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, t. V.

<sup>26</sup> A. Compagnon, in J-Y. Mollier (ed.) : *Où va le livre ?*, *op.cit.* : 246.

<sup>27</sup> Œuvre dispersée entre plusieurs auteurs et éditeurs : Elli Kronauer, Manuela Draeger, Lutz Bassmann.

comme corollaire d'une liberté donnée au lecteur, dont la naissance comme instance déterminante pour la littérature peut être fixée au célèbre article de Barthes sur «La mort de l'auteur»: «... le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture<sup>28</sup>.»

Le rôle clé confié au lecteur dans le choix entre les significations possibles d'un texte fait d'intertextes multiples est à la source de nombre des craintes que suscite le numérique: le lecteur serait maître du choix de la mise en forme du texte, mais aussi de la construction de la signification par relation au contexte qu'il choisit. C'est à lui qu'est donnée «la maîtrise sur la composition, le découpage et l'apparence même des unités textuelles qu'il veut lire<sup>29</sup>». Cette crainte de l'intervention du lecteur, associée à celle d'un nouvel illettrisme (l'écart creusé entre ceux qui maîtrisent les écrans et les autres) a remplacé la crainte que lecteur et lecture ne disparaissent avec la culture de l'écran et des images, quand on a fait valoir l'omniprésence des textes sur les écrans.

### Fragmentation et mise en réseau

Les cris d'alarme ou les mises en garde concernent aussi—et c'est le plus fréquent—les bouleversements des pratiques de lecture et d'écriture qu'entraînerait le support numérique. Nous partons de l'analyse—rien moins qu'alarmiste—qu'en fait R. Chartier :

L'essentiel ici me paraît être la profonde transformation de la relation entre le fragment et la totalité. [...] Et c'est cette relation, (enfin), qui rend visible la cohérence des œuvres, imposant la perception de l'entité textuelle, même à celui ou celle qui n'en veut lire que quelques pages. Il n'en va plus de même dans le monde de la textualité numérique puisque les discours ne sont plus inscrits dans des objets qui permettent de les classer, de les hiérarchiser et de les reconnaître dans leur identité propre. C'est un monde de fragments décontextualisés, juxtaposés, indéfiniment recomposables, sans que soit nécessaire ou désirée la compréhension de la relation qui les inscrit dans l'œuvre dont ils ont été extraits<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> R. Barthes: «La mort de l'auteur», *Œuvres complètes*, t. II, Paris: Seuil, 1968: 495.

<sup>29</sup> R. Chartier: «La mort du lecteur?», *op.cit.*: 252.

<sup>30</sup> R. Chartier: «Qu'est-ce qu'un livre?...», *op.cit.*: paragr. 5.

Cette transformation de l'écrit en « fragments décontextualisés, indéfiniment recomposables » touche évidemment aussi (voire même d'abord) au savoir et c'est sans doute un sujet de réflexion majeur<sup>31</sup>, mais qui nous écarterait de la littérature.

On sait que les pratiques de segmentation de l'écriture sont fréquentes dans la littérature imprimée, liées à la conscience des limites de la totalisation. Le deuil de l'œuvre-somme dont l'ambition relevait d'un certain rapport au savoir est caractéristique de la modernité : le vœu de totalisation, très présent dans les discours tenus par les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle (Balzac, Zola ou même Proust), tenait à la visée de connaissance dont l'œuvre littéraire se voulait porteuse, préfigurant ce qui n'était pas encore constitué en un champ scientifique : les sciences humaines. Et ces œuvres se heurtant à l'impossible réalisation de leur visée, leurs auteurs ont dû se résigner à l'inachèvement ou au fragmentaire. A contre-cœur. Ainsi Balzac a dénoncé de façon récurrente les contraintes éditoriales qui l'obligeaient à publier de façon discontinue ce qui pour lui était une seule et même œuvre. En 1838, il explique dans une préface, pourquoi, contraint de publier en feuilletons dans la presse qui seule permet de vivre de sa plume, il doit fragmenter son œuvre et subir « les lois capricieuses du goût et de la convenance des marchands. Tel journal a demandé un morceau qui ne soit ni trop long ni trop court, qui puisse entrer dans tant de colonnes et de tel prix. » Ensuite ce sont les exigences des éditeurs : « La Librairie vient, elle veut deux volumes, ni plus ni moins, ou un bout de conte pour mettre à ceci plus d'ampleur. Elle a ses habitudes de format, elle tient à ses marges<sup>32</sup> ». Ces contraintes toutefois ne peuvent entraver la création qui s'en accommode, ou en joue. Car pour l'écriture, la brièveté peut être une contrainte subie ou choisie, voire une condition de liberté, pour une souplesse d'organisation et d'argumentation précieuse, que ce soit pour l'auteur de blog ou de littérature.

Quand François Bon ou Roger Chartier analysent les possibilités qu'offre la fragmentation du numérique, cela vaut aussi bien — avec quelques restrictions — pour tout choix de la brièveté. F. Bon parle de la « fragmentation comme fluidité nécessaire à l'assemblage ultérieur du poème ou de texte <sup>33</sup> » et R. Chartier :

<sup>31</sup> Voir la notion d'anthologisation des savoirs dans M. Doueïhi : *Pour un humanisme numérique*, Publie.net : 26.

<sup>32</sup> Balzac : Introduction de la première édition de *La Femme supérieure* [*Les Employés*], 1838, *La Comédie humaine*, Gallimard, Pléiade, t. VII : 890-891.

<sup>33</sup> F. Bon : *Après le livre*, *op.cit.* : 117.

L'auteur peut développer son argumentation selon une logique qui n'est plus nécessairement linéaire et déductive mais ouverte, éclatée et relationnelle et (que) le lecteur peut consulter lui-même les documents (archives, images, paroles, musique) qui sont l'objet ou les matériaux de la recherche.<sup>34</sup>

De fait l'intérêt porté au fragment précède largement l'irruption du numérique et correspond à une recherche de nouvelles formes d'organisation de l'essai ou du récit.

Du côté de l'essai, R. Barthes privilégie le fragmentaire par refus du modèle romanesque ou dissertatif ou Pascal Quignard fait de la notation et du fragment la forme matricielle de nombre de ses livres<sup>35</sup>. Du côté du récit et de l'écriture autobiographique : juxtaposition de fragments en ordre aléatoire dans *Le Ruban au cou d'Olympia* de Michel Leiris (1981), dans *Je me souviens* de Georges Perec (1978) ; ou, selon une forme plus stricte mais aussi loin de la linéarité narrative, *Des Anges mineurs* d'A. Volodine, où de courts chapitres se répondent en écho de part et d'autre d'un axe central ; ou encore les *Haïkus de prison* de son pseudonyme, Lutz Bassmann. Les exemples d'une écriture de la brièveté se multiplient depuis assez longtemps pour avoir familiarisé le lecteur avec ces formes, courantes sur les nouveaux supports. La fragmentation du texte — imprimé ou numérique — oblige ainsi le lecteur à établir lui-même des liens intertextuels, même si, dans le cas de l'imprimé, il ne s'agit pas d'une infinité de liens possibles.

Depuis longtemps déjà, la notion de lien est essentielle à la lecture littéraire, et en relation étroite avec la recherche d'un public plus diversifié puisqu'on la voit apparaître dans les pratiques de lecture et d'écriture des romans en série. Non seulement les séries sont reliées par des liens de succession causale, dans tous les romans à épisodes multiples publiés en feuilletons, mais certains liens sont plus proches encore des liens hypertextuels : c'est le cas de romans dont les espaces et les intrigues différent, mais que relie un personnage ou une notion. L'invention dont est si fier le jeune Balzac, celle du retour des personnages formulée au cours de l'écriture du *Père Goriot*, et qui fait de la *Comédie humaine* un seul et même monde, est de cet ordre. Pour en renforcer la cohésion, Balzac n'hésite pas à parfois signaler à son lecteur les liens hypertextuels qu'il peut établir avec d'autres de ses romans, notant ainsi, à la suite de l'évocation du marquis de Montauran, dans *La Cousine*

<sup>34</sup> R. Chartier : « La mort du lecteur ? », *op.cit.* : 250.

<sup>35</sup> R. Barthes : *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil ; P. Quignard : *Tablettes de buis d'Apronemia Avitia, Petits Traités*, huit volumes publiés chez Maeght, en 1990.

*Bette* où il apparaît fugitivement : « (Voir *Les Chouans*)<sup>36</sup> ». Cette sorte de préfiguration d'écriture en réseau, mais en réseau circonscrit, attend du lecteur qu'il prenne le relais.

Les écritures contemporaines dialogiques et polyphoniques vont dans le même sens qui invitent à la relation intertextuelle ou ironique avec d'autres textes. Sans doute l'hyperlecture peut-elle intégrer aussi bien des images que des textes et du son, la littérature actuelle se contente le plus souvent de l'image. Depuis le premier roman à s'accompagner de photographies, en 1892, *Bruges-la-morte* de G. Rodenbach, jusqu'au dernier roman de G. Sebald, *Austerlitz*, en passant par *Nadja* de Breton ou *La Chambre claire* de Barthes, de plus en plus de textes littéraires jouent du dialogue avec la photographie et amorcent ainsi une hybridation que l'internet démultiplie à l'infini.

On peut donc trouver matière à expérimentation propédeutique à la lecture numérique dans la littérature de l'imprimé. Non que nous voulions ramener le nouveau à l'ancien ou nier l'importance de la révolution en cours mais parce qu'il faut se donner des outils qui permettent de se l'approprier plus facilement. La littérature nous a appris à lire de façon extrêmement diversifiée et cette diversité doit nous permettre d'aborder le support numérique avec confiance.

<sup>36</sup> Balzac : *La Cousine Bette*, Folio classique, 354, Paris : Gallimard.